

ISSN: 1576-7787

EL “REALISMO MAGICO” DE MASSIMO BONTEMPELLI EN *VITA E MORTE DI ADRIA E DEI SUOI FIGLI*

CELIA ARAMBURU SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Massimo Bontempelli, fundador de la revista *900* en 1926 y colaborador, durante 1928, de la *Gazzetta del Popolo*, ocupó de 1927 a 1928 el cargo de Secretario Nacional del Sindicato Fascista de Autores y Escritores y fue nombrado miembro de la Real Academia de Italia en 1930.

Bontempelli es el creador de la teoría narrativa que se sirve de un mundo irreal para novelar: “l’uomo e il mondo veduti come un miracolo e un mistero”. Y pretendió exportarla a Europa como método particular, “realismo magico”, simultáneamente a la doctrina fascista sin que, por ello, tuviera que reflejarse en la obra literaria dicha doctrina. Antes bien, tuvo que oponerse a la propaganda fascista quien pretendía hacer del arte “una religione del mistero” y “risolvere il sentimento umano in poesia pura”. El propio autor, en el número 4 (verano de 1927) de la revista *900* da una definición de este “realismo magico” con las siguientes palabras:

“...niente mille e una notte. Piuttosto che di fiaba abbiamo sete di avventure. La vita più quotidiana e normale vogliamo vederla come un avventuroso miracolo, come un rischio continuo”.

Su novela *Il figlio di due madri*, publicada en 1929, constituye un valioso ejemplo de “realismo mágico”¹. En efecto, es un perfecto logro en el arte de combinar el mundo real y el fantástico, amalgamándolos sin superponerlos.

Los personajes se mueven en un ambiente irreal dentro de un escenario bien concreto como son las calles y plazas de Roma².

Si señalamos algunos datos sobre esta novela, que no es la elegida para nuestro análisis, es porque presenta un auténtico caso de “realismo mágico”: una reencarnación. Mario, un niño de siete años, no reconoce a su madre ni recuerda a nadie de su familia y asegura ser hijo de otra mujer que reconoce en él a su hijo muerto siete años antes.

El lenguaje usado por el autor se adecua perfectamente a esta atmósfera irreal con sustantivos como: “sogno”, “sole”, “dormiveglia”, “stella”, “cielo” y no faltan, en la obra, los presagios y las cifras cabalísticas en la creación de un argumento de desarrollo metafísico.

En 1930, Bontempelli publicó *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*³. Nos parece descubrir en esta novela una mayor carga humana que en la anterior y una mayor participación del autor en la historia de sus personajes. Tampoco falta en la misma alguna que otra huella de sus opiniones personales respecto a su época. Por esto, y porque quizás sea la mejor novela de Massimo Bontempelli, la preferimos a la anterior como objeto de nuestro análisis.

Desde el punto de vista del contenido, encontramos una situación absurda, nacida, como en la novela *Il figlio di due madri*, de un hecho completamente normal. Su argumento se asemeja al relato de algo que se ha soñado y que se recuerda con angustia.

El narrador presenta unas determinadas circunstancias y describe a unos personajes sin participar en aquéllas ni violar la interioridad de éstos. De este modo obliga al lector a mantenerse, también, a distancia, al mismo tiempo que lo sitúa en el ambiente irreal en el que se desarrollan los hechos, envolviéndole en una tensión metafísica.

¹ BONTEMPELLI, M.; *Il figlio di due madri*, publicada en el volumen *Due storie di madri e figli*, Milano 1956. Collana *Grandi Narratori italiani*, v. XXXV

² Piazza Argentina, via Abruzzi, via Arenula, Piazza Montecitorio, etc.

³ BONTEMPELLI, M.; *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, publicada en el volumen *Due storie di madri e figli*, Milano 1956. Collana *Grandi Narratori italiani*, v. XXXV.

Por lo que se refiere a las circunstancias que tejen la trama de esta novela, notamos que son auténticas realidades como, por ejemplo, la explicación de un juego de niños (el escondite) en el primer capítulo:

“È il più bel gioco del mondo... un gioco complicato e disteso come una rete. Ecco: v'è un centro, punto di partenza, e si chiama 'la tana'. Tirato a sorte il cacciatore, costui si mette con la faccia bendata contro la tana... gli altri in punto dei piedi vanno a nascondersi... mentre colui conta con un ritmo lento che è ben fissato dalla tradizione, fino a trentuno”⁴.

Una situación normal, con descripción detallada del juego más popular del mundo, que altera su normalidad cuando la voz de una criada llama a los niños, hijos de Adria.

El sonido de la voz de la sirvienta introduce un elemento “misterioso” porque el timbre de esa voz llega “traverso il mescolamento *d'ombra* e di *luce*”⁵: “Bambini!”⁶. Los sustantivos sombra y luz dan idea de una atmósfera con un tinte de predicción misteriosa.

Cuando Tullia y Remo suspenden el juego del escondite parecen entrar en un estado de ensimismamiento y susurran: “È l'ora”⁷.

Es, efectivamente, la hora de la comida —situación normal cotidiana— pero, también, la hora de atisbar, a través de una rendija en la pared de la sala contigua al comedor, “la tavola con due posti preparati”. Es el escenario en el que aparece Adria, todos los días a la misma hora, ante los ojos atónitos de sus hijos:

“I due bambini erano immobili, non osavano più staccare lo sguardo... I due s'incollarono alla parete, tutta la loro anima passò negli occhi... Ai loro occhi, la luce nella sala parve farsi cento volte più splendida, mentre una portiera s'aperse, e apparve la mamma e avanzava verso il mezzo. *Ella* era più *bella della luce*”⁸.

⁴ Ibid., p. 151

⁵ La cursiva es nuestra.

⁶ Ibid., p. 153

⁷ Ibid., p. 153

⁸ Ibid., p. 153.

La aparición de Adria rompe la normalidad del hecho cotidiano. La luz del comedor se centuplica y envuelve la silueta de la mujer que entra. El fonema [l] rodea a la mujer del halo que corresponde a la “*donna angelicata*”. A pesar de esta apariencia de bondad, la vida de los hijos está marcada negativamente por la existencia de la madre y en opinión de Artieri este carácter “*petrarquesco*” delicadamente lírico, contradice algunas ideas de Bontempelli sobre la “*virilidad*” del arte, sobre los módulos nuevos que debían adoptarse para medir la belleza⁹.

Conocedora de su belleza, Adria lleva cinco años de dedicación al culto de sí misma olvidándose por completo de sus deberes de esposa y de madre:

“Cinque anni prima, dopo lunghe e tranquille meditazioni davanti allo specchio, Adria aveva capito d’aver raggiunta la perfetta bellezza, aveva stabilito come suo dovere sacro di dedicarsi tutta”¹⁰.

“I bambini, che amava, non poterono avvicinarla più che una volta la settimana”¹¹.

Una vez más, en contraposición con el dato *concreto*: “una vez por semana”, la decisión *absurda* de alejarse de los hijos y del marido por temor a perder su espléndida belleza.

La diferencia entre la figura de Adria y la de sus hijos se evidencia en el discurso: Bontempelli trata a Adria como un personaje mitificado, estático, construido y viviente sólo para encarnar un ideal de belleza eterna; es una figura lírica y fantástica. Contraponiéndose a ella de un cierto modo está la historia de los hijos, una historia más convencional, transmitida al lector de forma realista y verosímil; es simplemente un entorno de la historia principal, la de la figura femenina (o “*donna angelicata*”).

La segunda parte de la novela tiene a Adria como única protagonista —los demás personajes son meras comparsas— quien, en el éxtasis de

⁹ Cfr. ARTIERI, Giovanni, *Massimo Bontempelli e l'avventura novecentesca* en *L'osservatore politico letterario*, a. XXIV, noviembre 1978, n° 11, pp. 39-52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

su triunfo toma una decisión desconcertante: una noche al mirarse en el espejo, como de costumbre, descubre en su rostro señales de una belleza producida por algo que le nace del alma. Ha sentido una inclinación amorosa hacia un viejo amigo de la familia, pero teme que este enamoramiento se convierta en pasión y la pasión aje su belleza:

“...una tenerezza, un’ apprensione, sono venute a posare tra quelle linee onde fino a ieri non raggiava che luce di cielo senza nuvole. Forse la passione è più bella del Paradiso. Ma *la passione trascina al disfacimento*”¹².

Adria tiene treinta años. Llegadas a esa edad, todas las mujeres se asustan. Ella no, no debe actuar como las demás mujeres:

“È da ringraziare il cielo che le ha mandato segni ammonitori”¹³.

La belleza de Adria amenaza ruina si no mantiene su espíritu en paz, sin alteración alguna. De ahí la decisión de retirarse de la escena del gran mundo y encerrarse, para siempre, en un piso lejos de Roma, en París, como en la “realidad” había hecho la condesa de Castiglione, quien se había recluido voluntariamente para esconder la decadencia de su belleza:

“Intendo che nessuno dovrà vedermi mai più. Nessuno al mondo, né tu —dice al marito—, né i nostri figli, né gli amici, né le persone indifferenti, e gli ignoti anche, nessuno dovrà assistere al mio... declinare”¹⁴.

La atmósfera enrarecida de lo misterioso va, progresivamente, aumentando a partir de este momento.

Desde París, Adria escribe, cada quince días, cartas breves pero cariñosas. Todavía un lazo, aunque débil, la une a la realidad. La casa per-

¹² Ibíd., p. 196.

¹³ Ibíd., p. 199.

¹⁴ Ibíd., p. 200.

manece con las ventanas cerradas en el segundo piso y ni siquiera los sirvientes pueden ver a la señora.

En esta imagen de Adria, encerrada entre cuatro paredes, observamos el simbolismo de la torre de marfil para que nada la contamine. Por otra parte, ya desde el principio de la novela, el juego del escondite de los hijos de Adria, está apuntando al escondrijo de la madre.

La última parte de la novela incluye dos capítulos, dedicados, cada uno de ellos, a los hijos de la protagonista. En Roma las cosas van de mal en peor. Tullia y Remo ya no están tan unidos a su padre ni entre sí porque les falta el objeto de sus afectos. La pérdida de su madre rompe el encantamiento en el que estaban sumidos y nada, en la casa donde han adorado a Adria, les puede retener. El final de la familia se precipita: muere el marido, Tullia, la hija, durante la guerra es ejecutada por espionaje, Remo, su hermano, mata involuntariamente a su amigo y huye del país terminando sus días en América bajo falso nombre. La existencia de la madre marca, incluso ya desde el título de la obra en el que sólo aparece el nombre de Adria y no el de los hijos, la vida de Tullia y de Remo, personajes prácticamente anónimos cuya decadencia también se precipita tras la decadencia de la madre.

Las autoridades obligan a Adria a salir de su encierro porque tienen que derribar todas las casas de ese barrio:

“...il primo giorno di ottobre la casa doveva essere sgombra, pronta al primo colpo di piccone”¹⁵.

Salir de su voluntaria prisión hubiera supuesto para ella exponerse a la curiosidad de la gente, mostrarse delante de todos con una imagen que ya no era la de antes. El paso del tiempo no perdona y, hasta ella misma, había decidido ignorar las huellas que dejan los años. Ya no se miraba al espejo, sólo un minuto antes de morir pasto de las llamas que envuelven la casa, Adria repite el gesto que, hasta hace doce años, hacía todas las noches. Después, espera serenamente la muerte que ella misma se ha procurado.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 275.

El final restituye la novela a su clima mágico. Adria muriendo entre las llamas y los escombros de su prisión, es una imagen alucinante de fatal tragedia. Y también podemos observar una clara simetría entre el personaje de Adria y el autor, Bontempelli, quien “murió” ocho años antes de su muerte real recluyéndose en su casa, sin contacto con ninguna persona.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE *VITA E MORTE DI ADRIA E DEI SUOI FIGLI*.

Bontempelli proclamaba en la primera página del primer fascículo de 900 la reconstrucción del espacio y del tiempo, como la tarea más urgente del siglo XX, lo que, según él, significaría la restauración de la imaginación; decía a los escritores jóvenes que saliesen a descubrir el mundo y escribieran lo que veían en él.

La sociedad que describe el autor es la alta burguesía de antiguas tradiciones y el arte de su prosa está en la elegancia con que trata la sicología morbosa de sus personajes. Su prosa es fragmentística, es decir, utiliza pedazos de la realidad para construir sus novelas e intenta reconocer el elemento mágico en la realidad.

El autor transfigura la materia real en conceptos metafísicos, aunque a esta novela no le falta un soporte de materia real bien concreta. Las fantasías del autor nacen de una observación objetiva, llevada al paroxismo, que no llega a convertirse en fábula gracias a lo que tienen de concreto muchos de los datos que incluye en el relato. Sus imágenes y metáforas no son fin en sí mismas ni capricho de “diletante” sino el resultado de un sistemático propósito.

Enrico Falqui dice de nuestro autor: que

“... chi propende nel credere che tutta la sua bravura resti limitata al montaggio della sua machina allucinatoria, non bada a quanto ciò

derivi spontaneamente dal pieno e arrendevole possesso di uno stile apposito”¹⁶.

El estilo de Bontempelli es tan cuidado que casi parece científico, apenas algún toque irónico o un preciosismo léxico “I colori dei fiori pareva che cantassero”, “Il settembre romano era affettuoso, pieno di abbracci caldi e larghi profumi” que dan como resultado algunas imágenes tendentes a lo sinestésico¹⁷.

Observamos un ritmo solemne en las frases con el que Bontempelli pretende salirse del tiempo real y colocar al lector en la frontera de lo fantástico inculcándole un sentimiento de estupor:

“Passavano intorno al suo sonno paesaggi pieni di azzurro, precipitavano in una serie di grotte cristalline, e in fondo all’ultima scorreva un fiume, scintillava come i diamanti e si perdeva lontano; un ronzio d’api l’avviluppò come una volta in campagna in un lontano giorno d’infanzia”¹⁸.

En el sueño de Adria los “paesaggi pieni d’azzurro” que se precipitan en grutas cristalinas están indicando una realidad etérea que se da en el inconsciente de la protagonista hecho de sueños y recuerdos infantiles. La imagen del río que discurre en la última gruta representa el paso del tiempo, lento y siempre igual, que va socavando la belleza física de Adria.

En el siguiente párrafo la lentitud de la prosa crece retrasando, de este modo, los últimos momentos de la protagonista:

“... sollevata sopra un gomito allontanò lo specchio di tutta la lunghezza del braccio, lo riavvicinò piano, schiudeva un poco la bocca; resiste al calore che si fa intollerabile, ai bagliori che qua e là balenano; che cosa è questa onda di fruscii lugubri? Lingue di fiamma dal basso, dall’alto, in corsa fatua corrono il quadro dell’uscio: qualche cosa si spezza, le luci di colpo si spengono e il buio è rosso pieno di ruggiti, il

¹⁶ FALQUI, E.; *Novecento Letterario, Dalla “Voce” alla “Ronda”*, Firenze 1959, p. 392.

¹⁷ BONTEMPELLI, M., *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, op.cit., p. 205.

¹⁸ *Ibid.*, p. 196

letto è una fornace, crollano travi e precipitano, il fuoco si dibatte tra le pareti, spasima, la casa è un rogo assediato d’urli...”¹⁹

Massimo Bontempelli hace un largo uso de los adjetivos en esta novela como lo demuestran las siguientes calas:

Los cabellos de Adria son “tenebrosi” y ella es “un angelo bruno”. Su brazo “era nudo come un giglio”, sus ojos “placidi come specchi di lago in mezzo alle nevi”, su rostro de tez blanca con “brevi ombre rosate” y sus ojos tenían un fluido de “raggi d’argento”, ejemplos que, en conjunto, sustentan una dialéctica entre el blanco y el negro, dos contrarios. Pero no un blanco desprovisto de connotaciones, sino el blanco que emana de la pureza de los ángeles o del lirio o de la nieve²⁰.

Se encuentran, igualmente, abundantes comparaciones:

“Egli la baciò, come si potrebbe baciare il lembo alle ali di un cherubino”²¹.

“... abbandonati si addormentarono uno sull’altro come due bambole in una vetrina disfatta”²².

“Stava entro una poltrona piccola, come in un calice”²³.

Y metáforas sensoriales como la siguiente:

“La stanza, che i bambini avevano mirata dalla fessura della parete come irraggiungibile Paradiso, s’era indurita in tutte le sue linee, anche la luce era diventata di metallo”²⁴.

O esta otra metáfora por comparación:

¹⁹ *Ibid.*, p. 281.

²⁰ *Cf. Ibid.*, pp. 155-159.

²¹ *Ibid.*, p. 193.

²² *Ibid.*, p. 189.

²³ *Ibid.*, p. 171.

²⁴ *Ibid.*, p. 207.

“... sono là immobili in terra, quasi svenuti di stanchezza e di paura, come due frutti caduti troppo presto dall’albero... e subito disfatti prima d’essere maturi”²⁵.

No faltan, tampoco, imágenes que rozan lo greguerístico —no podemos olvidar la admiración que en una época de su vida Massimo Bontempelli sintió hacia el Futurismo y hacia Gómez de la Serna—:

“Le sale del Circolo della Corona sembrano un alveare quando le api operaie hanno l’uscita del sabato”²⁶.

“... i gruppi variopinti si riconfondono schiamazzando come le rondini nel cielo d’estate”²⁷.

Detectamos una ausencia, casi total, de juicios morales, una falta de interés, por parte del autor, por los problemas inherentes a la vida cotidiana. Las preocupaciones de los personajes son muy extrañas y fuera de lo común por lo que su actuación obedece a circunstancias poco normales.

Aunque el narrador, omnisciente, se revela en algunos casos, no es para emitir juicios o dar pareceres acerca de la conducta de Adria sino para quedarse al margen, como un observador más, dejando para el lector la tarea de opinar sobre esa extraña mujer:

“Io ho avuto la fortuna di assistere due volte... a queste riunioni, e poi le ho sentite ricordare da altri che ne furono molto più assidui; e nessuno di noi, una volta allontanato dalla sua cerchia, riusciva in alcun modo a riferire”²⁸.

Observar, escuchar, sí, pero sin caer en la tentación de referir minuciosamente los hechos:

²⁵ *Ibíd.*, p. 185.

²⁶ *Ibíd.*, p. 165.

²⁷ *Ibíd.*, p. 166.

²⁸ *Ibíd.*, p. 172.

“... io stesso non mi sento affatto tentato, come avviene spesso agli storici e massime ai biografi, di rialzare di qualche tono e avviare con rare tinte la realtà esatta del suo passaggio nel mondo”²⁹.

“Anzi temo che quanto ho detto fin qui di quella donna incomparabile, sebbene tutto sia scrupolosamente esatto e senza alcuna aggiunta, possa tuttavia averne data un’idea un po’ falsa”³⁰.

El narrador confiesa que si no puede referir con exactitud, y con expresión de juicio personal, la actuación de la protagonista de esta novela es porque ha sido incapaz de comprenderla:

“Io non sono mai riuscito a farmi un giudizio su Adria, e ripensare la sua vita mi fa molta paura”³¹.

“Non so nulla io di Adria, e sto per terminare la storia senza aver potuto farmi un pensiero su lei o capire i suoi atti”³².

Sólo en la primera parte, en la que Adria decide alcanzar, a toda cosa, una sublime belleza, el autor se entrega de lleno al relato inverosímil. En el resto de la novela se esfuerza por lograr un desarrollo lógico del argumento echando mano de datos reales tales como lugares y fechas.

Ya, en una nota de este mismo capítulo, señalábamos algunos nombres de calles y plazas utilizados por Bontempelli como recurso de verosimilitud y a los que podemos añadir los siguientes: “teatro Valle a Roma”³³, “Circolo della Corona, a Villa Borghese”³⁴, “Piazza Barberi-

²⁹ *Ibíd.*, p. 172.

³⁰ *Ibíd.*, p. 172.

³¹ *Ibíd.*, p. 217.

³² *Ibíd.*, p. 279.

³³ *Ibíd.*, p. 205.

³⁴ *Ibíd.*, p. 205.

ni”³⁵, “Porta Pinciana”³⁶, “Via Veneto”³⁷ y fuera de Italia, en París: “avenue Junot, rue du Mont Cenis, Sacré-Coeur”³⁸.

Entresacamos algunas frases del texto que ilustran, igualmente, esta táctica del autor:

“Dal Tagliamento al Piave...”³⁹

“... giunsero a Treviso”⁴⁰

“... quando siamo partiti dalla Germania per venire a Marsiglia, tu hai voluto per forza far il giro lungo e passare per Parigi?”⁴¹.

“Così Remo... partiva e andava... a Buenos Aires, o forse a La Plata...”⁴².

El recurso de las fechas ofrece al autor un medio eficaz para que su novela pueda parecer histórica:

“Ma affrettiamoci a riprendere il filo dei fatti in quella tremenda notte, che fu il 18 di aprile del 1903”⁴³.

“I due fanciulli, che abbiamo lasciato... li ritroviamo, il pomeriggio del 7 settembre del 1907”⁴⁴.

“Il suo ingresso all’ultima dimora avvenne il giorno 22 di settembre, che fu stranamente soleggiato e tiepido”⁴⁵.

³⁵ *Ibíd.*, p. 205.

³⁶ *Ibíd.*, p. 205.

³⁷ *Ibíd.*, p. 205.

³⁸ *Ibíd.*, p. 206.

³⁹ *Ibíd.*, p. 241.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 264.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 271.

⁴² *Ibíd.*, p. 272.

⁴³ *Ibíd.*, p. 172.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 202.

“Eccoci alla primavera dell’anno 1915”⁴⁶.

“solo due o tre case... erano ancora abitate. Il 29 settembre anche queste si vuotarono”⁴⁷.

“... l’ultima notte di settembre...”⁴⁸.

Por último señalamos que la función del tiempo es importante en *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, como en el resto de la obra bontempelliana.

Efectivamente, en la siguiente cita, vemos cómo las imágenes *tiempo y muerte* se contraponen en este transcurrir implacable de la vida:

“I morti stanno immobili, e il tempo passa intorno a loro e li avvolge ma non li trascina né li tocca, neppure li sfiora *con la sua corrente infinita*. Ma entro i vivi *il tempo scorre*; non intorno ma in essi, dentro la loro sostanza; esso è che nelle vene è la loro vita implacabile. Solo la morte vince il tempo del tutto”⁴⁹.

Muy similar a este comienzo de la tercera parte de la novela es, también, el inicio de la quinta:

“Il tempo *lima sordamente* le cose delle spirito, ma contro le cose fatte di materia *muove colpi violenti* per tenerli in moto continuo... contro le cose solide che credono restare ferme in eterno il tempo mena disperati colpi”⁵⁰

La corriente infinita del tiempo, como las aguas de un poderoso río, fue desgastando el espíritu y el físico de Adria; poco a poco, “sordamente” el primero; apresuradamente, y con “colpi violenti”, el segundo.

⁴⁵ Ibíd., p. 207.

⁴⁶ Ibíd., p. 225.

⁴⁷ Ibíd., p. 277.

⁴⁸ Ibíd., p. 282.

⁴⁹ Ibíd., p. 224. La cursiva es nuestra.

⁵⁰ Ibíd., p. 274. La cursiva es nuestra.